

М. ГРИГОРЬЕВ.

**СЦЕНИЧЕСКАЯ
КОМПОЗИЦИЯ
ЧЕХОВСКИХ ПЬЕС.**

Издание КУБС'а В. Л. Х. И.

МОСКВА.

1 9 2 4.

Марка работы студ та ВЛХИ
Селезнева. Отпечатано в ти-
пографии Пролетарий у Ру-
ля" ПУР'а. Красная площадь.
2 дом РВСР.

Главл. № 24.058. Тир. 1 000.

Стало общим местом утвержде-
ние, что Чехова драматургия открыл
Московский Художественный театр.
Сомневающимся достаточно указать
на судьбу «Чайки» в б. Александрин-
ском театре и у москвичей. Таким
образом, заслуга театра Станислав-
ского бесспорна. Но в своих достиже-
ниях театр исходил из пьес Чехова:
из текста их, из контекста, из ре-
марок, из того, что написано на стро-
ках, и из того, что написано между
строк. Поэтому, на ряду с анализом
и оценкой путей и приемов достиже-
ний Московского Художественного те-
атра, следует подвергнуть анализу
изобразительные и воздействующие на
психику зрителя элементы самих пьес.
Как на попытку хоть в малой части
выполнить эту задачу — обследования
чеховской сценической методологии —
следует смотреть на предлагаемый
этиод. Он распадается на 2 части:
в первой устанавливаются мотивы

мудрости чеховских пьес, во второй, — оформление этих мотивов в терминах сцены. Мотивы мудрости и термины сцены можно рассматривать, как содержание и форму чеховских пьес: здесь, как и во всяких других художественных произведениях, они (содержание и форма) неразрывны и действуют на зрителя нераздельно.

Вторая часть этого этюда была в виде статьи напечатана в журнале «Горы» (книга 5, Изд. Московского Пролеткульта, Москва 1920 г.). Отзыв журнала «Печать и революция» (книга 7—1924 г., статья Ю. Соболева «Чеховиана») побудил автора выпустить обе части отдельным изданием. В целом этюд задуман еще в 1914 году, во время бесед с другом моим, талантливым преподавателем ленинградских школ Л. В. Георгом, который, если бы захотел, выполнил эту работу лучше меня.

М. Григорьев.

Москва.

12—3—1924 г.

МОТИВЫ МУДРОСТИ ЧЕХОВСКИХ ПЬЕС.

1.

Эгоцентризм восприятия. Жажда личного счастья.

Если с высоты Николаевского моста вы посмотрите на пир огней, отражающийся в водах Невы, то кажется, что все огни нитями своими тянутся к вам, как к центру. Перейдите с моста на набережную — то же самое. И не только огни, но и благоухающий воздух, и белый цвет ночи, и отдаленный стук копыт о мостовую — все тянется к вам. Все для меня, я центр вселенной! Такова психо-физическая иллюзия детского эгоцентризма. С эгоцентричным восприятием связывается эгоцентрическое утверждение воли, волеизволение личного счастья. Если я царь и центр вселенной, то все должно служить мне, все создано,

чтобы творить мое личное счастье! Ребенок, пока не умудрится, не может выйти за пределы личного сознания, не может освободиться от иллюзии эгоцентризма. И, конечно, горько плачет и ропщет, когда жизнь не напоминает ласковой и внимательной няньки и неосторожно наступает на ногу, толкает его, делает ему больно. Жизнь быстро умудряет ребенка, но горе тому, кто и выросши не сумеет отделаться от детской иллюзии эгоцентризма: жизнь раздавит его... Бесконечно жалко зрелище раздавленного, но черепаха сама виновата, если ее раздавит триумфальная колесница: она должна быть мудрой и во-время уйти с дороги, если не в состоянии участвовать в триумфальном жизненном шествии.

2.

Детскость чеховских героев.

В героях чеховских пьес много детского. Любовь Андреевна, возвратившись из Парижа, умиляется своей детской комнатой, где она спала, когда была маленькой. И теперь, она чувствует себя маленькой. Аня с детским удовольствием рассказывает о том, как она летала в Париже на воздушном шаре. В минуту радостного возбуждения Ирина вспоминает именно детство; да и все окружающие, несмотря на то, что ей уже двадцать лет, по привычке считают ее девочкой: вот Федотик и Роде принесли ей волчок и цветные карандашики в качестве именинного подарка. Гаев всю жизнь сохранил детскую привычку сосать леденцы, и это про него говорили, что он все состояние свое проел на леденцах. Однако, не эти внешние

черточки делают из многих чеховских героев детей, но их душевная эгоцентрическая структура. Они пытаются ткать паутину личного счастья и жизнь безжалостно опрокидывает их иллюзорные попытки.

3.

В Москву! Все делается не по-нашему.

Три сестры прекрасны. И все те, которые соприкасаются с ними, становятся лучше. Ничего не знающий, ни во что не верящий, цинически-скептический Чебутыкин и тот находит для сестер нежные, красивые слова: „птица моя белая“—говорит он Ирине. Сестры образованны и талантливы: они владеют тремя языками, а Ирина, сверх того, и итальянским. Маша играет на рояле: „Здесь, в городе решительно никто не понимает в му-

зыке, — говорит Тузенбах, — ни одна душа, но я понимаю и честным словом уверяю вас, что Мария Сергеевна играет великолепно, почти талантливо“.

По мнению сестер, условия среды не соответствуют их одаренности: „В этом городе знать три языка ненужная роскошь, говорит Маша.—Даже не роскошь, а какой-то ненужный придаток, вроде шестого пальца“. То же говорит Тузенбах по поводу талантливой игры Маши: „уметь играть так роскошно, и в то же время сознавать, что никто тебя не понимает“...

Здесь не может быть у сестер ощущения полноты бытия. Иное дело Москва. Москва рисуется в сознании сестер на подобие прекрасного, далекого, преображенного

града. С Москвой связаны воспоминания о прошлом и прекрасные мечты о будущем сестер. Нет лучшей темы для сестер, чем тема о Москве. Мечтая о Москве, души их распускается и расцвечивается радужным спектром. Человек из Москвы приобретает в глазах сестер особый интерес. Узнав, что Вершинин из Москвы, Ирина кричит Ольгу и сообщает ей, что полковник Вершинин оказывается из Москвы. И нет сил, чтобы не поделиться сейчас же с Вершининым радостью предстоящего переезда в Москву. „Ведь мы туда переезжаем“,—говорит Вершинину Ольга. „Думаем к осени будем там“, вторит ей Ирина. Как школьники, сестры высчитывают, сколько времени осталось до переезда в Москву: „господи боже мой“,—говорит, смеясь, Ирина,—мне Москва снится каждую

ночь, я совсем, как помешанная. Мы переезжаем туда в июне, а до июня осталось еще... февраль, март, апрель, май... почти полгода“.

В Москве все будет иначе, чем здесь, все, даже до мелочей. Даже погода, которая здесь имеет значение, там не будет замечаться. „Счастлив тот, кто не замечает, лето теперь, или зима. Мне кажется, если бы я была в Москве, то относилась бы равнодушно к погоде“—говорит Маша.

С Москвой связано самое интимное, личное, что есть у человека—мечта о любви, „тоска волнуемой души“, ожидание „его“. „Я все ждала,“—говорит Ирина,—переселимся в Москву, там мне встретится мой настоя-

щий, я мечтала о нем, любила“...

„Но оказалось все вздор“... как говорит та же Ирина. „Куда? Куда все ушло? Где оно? О, боже мой, боже мой! Я все забыла, забыла... У меня перепуталось в голове... Я не помню, как по-итальянски окно, или вот потолок... Все забываю, каждый день забываю, а жизнь уходит и никогда не вернется, никогда мы не уедем в Москву... Я вижу, что не уедем“...

И с уходящими звуками оркестра уходит мечта о Москве: сестрам не бывать в Москве.

„Все делается не по-нашему“, решает Ольга.

4.

Неудачная любовь.

Наиболее из личных чувств и чаяний—любовь—по большей части неудачна: целую галерею примеров неразделенной и неудачной любви имеем мы в пьесах Чехова—неудачной, иногда в силу серьезных причин, а иногда просто так...

„Уж пять лет прошло,—говорит Тузенбах Ирине,—как я люблю тебя и все не могу привыкнуть, и ты кажешься мне все прекраснее. Какие прелестные чудные волосы! Какие глаза! Я увезу тебя завтра, мы будем работать, будем богаты, мечты мои оживут, ты будешь счастлива. Только вот одно... только одно: ты меня не любишь“. „Это не в моей власти“—отвечает Ирина. „Я бу-

ду твоей женой и верной, и покорной, но любви нет, что-ж делать? Я не любила ни разу в жизни. О, я так мечтала о любви, мечтаю уже давно, дни и ночи, но душамоя, как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян“.

Нет ключа и у Сони, чтобы открыть душу Астрова. Шесть лет любит она Астрова, каждую минуту слышит его голос, чувствует пожатие его руки. Любовь лишает ее гордости и самолюбия. Все уже, кроме самого Астрова, знают о любви Сони. Одна только мечта о возможности счастья делает Соню счастливой. „Душа и сердце его все еще скрыты от меня, но отчего же я чувствую себя такою счастливою. Я ему сказала: Вы изящны, благородны, у Вас такой

нежный голѳс... Разве это вышло некстати. Голос его дрожит, ласкает... Вот я чувствую его в воздухе“.

Но так душевно-красивая Соня, некрасива в своем земном наряде. „О, как это ужасно! что я некрасива! Как ужасно. А я знаю, что я некрасива, знаю, знаю... В прошлое воскресенье, когда выходили из церкви, я слышала, как говорили про меня, и одна женщина сказала: она добрая, великодушная, но жаль, что она так некрасива“. И тот, кто подчеркивает ее прекрасные качества, подчеркивает ее некрасивость. „У тебя прекрасные волосы“—говорит ей Елена Андреевна. Соня понимает, что это золотится пиллюля. „Когда женщина некрасива, то ей говорят: у вас прекрасные

глаза, у вас прекрасные волосы“...

Когда Елена Андреевна спрашивает Астрова про Соню „она вам нравится как женщина? Астров отвечает—„нет“...

Дядя Ваня также знает страдания неразделенной любви. У него еще меньше, чем у других — Тузенбаха к Ирине, Сони к Астрову—подходов к душе Елены Андреевны. „Когда вы мне говорите о своей любви, я как-то тупею и не знаю, что говорить. Простите, я ничего не могу сказать“. Любовь, как гроза, которая налетает на душу. Но неразделенная любовь не освежает, а убивает. „Сейчас пройдет дождь, и все в природе освежится и легко вздохнет. Одного только меня не освежит гроза. Днем и ночью, точно домовой, душит ме-

ня мысль, что жизнь моя потеряна безвозвратно. Прошлого нет, оно глупо израсходовано на мелочи, а настоящее ужасно по своей нелепости. Вот вам моя жизнь и моя любовь: куда мне их девать, что мне с ними делать? Чувство мое гибнет даром, как луч солнца, попавший в яму, и сам я гибну“.

Но могло быть все иначе. „Десять лет тому назад я встретил ее,—говорит дядя Ваня про Елену Андреевну,—у покойной сестры. Тогда ей было 17, а мне 37 лет. Отчего я тогда не влюбился в нее и не сделал ей предложения! Ведь это было так возможно! И была бы теперь она моей женой... да... Теперь оба мы проснулись бы от грозы:

она испугалась бы грома, а я держал бы ее в своих объятиях и шептал: „не бойся, я здесь“. О, чудные мысли, как хорошо, я даже смеюсь“.

Могло бы быть, но не случилось. Все делается не по-нашему, мог бы сказать дядя Ваня вместе с Ольгой.

В „Чайке“ люди связаны цепью неразделенных чувств: Треплев и Нина, Маша и Треплев, Медведенко и Маша—вот звенья этой цепи; всех их заморозило колдовское озеро, всем наваяло мечту о личном счастье и всех погубило. „Любовь и смерть“—если эта формула толкуется некоторыми художниками, как мистическая победа любви над смертью, то у Чехова наоборот—любовь приводит к смерти, к гибели.

В „Вишневом Саду“ счастье Вари и Лопехина расстраивается совершенно неизвестно из-за чего.

„Вы это очень хорошо знаете, Ермолай Алексеевич, говорит Любовь Андреевна Лопехину; я мечтала... выдать ее (Варю) за вас, да и по всему видно было, что вы женитесь. Она вас любит, вам она по душе, и не знаю, почему это вы точно сторонитесь друг друга. Не понимаю“. „Я сам тоже не понимаю, признаться,—отвечает Лопехин.—Как то странно все... Если есть еще время, то я хоть сейчас готов... Покончим сразу—и баста, а без вас я чувствую, не сделаю предложения“. Кстати есть и шампанское, чтобы поздравить. Оставляют Варю и Лопехина одних, но и Варя и Лопехин говорят какие-то ненужные слова и, наконец, Лопехин, воспользовавшись тем, что, кто-то позвал его

со двора, с поспешностью уходит, чуть ли не выскакивает в окно, подобно Кочкареву.

Если к неразделенной любви присоединить любовь неудачную, то мартиролог неудавшегося личного счастья почти удвоится. Припомните Иванова и Сару, Машу и Кулыгина, Андрея и Наташу, Елену Андреевну и профессора, Тригорина и Нину, и вскользь брошенное замечание о неудавшейся любви доктора Чебутыкина...

В личном счастье этих людей все вышло не так, как они хотели.

5.

Человек, который хотел...

„L'homme, qui a voulu“ — рекомендует себя в „Чайке“ Сорин: „Человек, который хотел“. „В молодости когда-то хотел я

сделаться литератором и не сделался; хотел красиво говорить и говорил отвратительно (дразнит себя), и бывало, резюме везешь, везешь, даже в пот ударит; хотел жениться и не женился; хотел всегда жить в городе—и вот кончаю жизнь в деревне.

То же и с Андреем в „Трех сестрах“. Все прочили ему ученую карьеру, и ему самому снилось, „что он—профессор московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля“.

Так хотел Андрей. Но как обманывает жизнь! Андрей—секретарь управы, в которой председательствует Протопопов, и самое большое, на что он может рассчитывать—это быть с течением времени членом управы! Постепенно все дальше и

дальше уходит Андрей от того, что хотел: уже играет и проигрывается в карты, запутывается в долгах, хочет продать не принадлежащий ему дом сестер, толстеет и ничего не делает. Пошлость Наташи помогает ему во всем этом. „Все надежды пропали — говорит Маша. Тысяча народу поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг ни с того, ни с сего. Так и Андрей“...

И дядя Ваня, конечно, хотел быть не тем, что он есть: „пропала жизнь, — восклицает он. — Я талантлив, умен, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский“.

Мог бы быть, хотел быть, но не сделался. Все делается не по-нашему...

6.

Нельзя...

Холодная, слепо-равнодушная, безжалостная жизнь на каждом шагу говорит людям свое нельзя. Когда, в день именин Ирины, раскрывшиеся души сблизившихся людей хотят повеселиться, когда ожидают уже приглашенных ряженных, сконфуженный Андрей сообщает, что ряженных не будет. „Видишь ли, моя милая, Наташа говорит, что Бобик не совсем здоров и потому“... и Андрей сам понимает, что не потому. Это жизнь через пошлость Наташи говорит свое нельзя.

Когда в „Чайке“, после монолога в треплевской пьесе все заинтересовались Ниной, и все настроились к продолжению вечера, когда, кроме того, дальнейшее присутствие Нины так необходимо, чтобы хоть немного уладить тяжелый эпизод с

Треплевым, Нина говорит, что не может остаться, потому что ее ждет папа, которого Дорн, немного погодя, характеризует, как порядочную скотину. „Останьтесь на один час и все... Ну, что право“... уговаривает Сорин. Но Нина, подумав, отвечает сквозь слезы: „Нельзя“.

Когда в „Дяде Ване“ испытавшие сладость примирения Соня и Елена Андреевна хотят углубить в звуках примирение и найти в них исход своему чувству, Елена Андреевна посылает Соню узнать у отца, можно ли играть: „Твой отец не спит. Когда он болен, его раздражает музыка. Поди, спроси. Если он ничего, то я сыграю... Поди. Давно я не играла. Буду играть и плакать, плакать как дура“. „Нельзя“ —сообщает вернувшаяся Соня...

Нельзя, нельзя, нельзя... Сестры не поедут в Москву. Тузенбах, Соня, Войницкий, Треплев не вкусят радостей разделенной любви. Сорин и Андрей не будут тем, чем они хотели быть. Нельзя...

7.

Счастья нет и не бывает, мы только жаждем его.

Окончательный приговор личному счастью произносит Вершинин. Не то страшно, что жизнь внешними ударами разрушает постройку личного счастья, но то, что стремясь к личному счастью, человек уподобляется стремящемуся схватить призрак: вот-вот он достигнет его, но хватающая рука обнимает пустое пространство. Путь к личному счастью — путь сизифовой работы, работы черпанья воды решето-м,

„На днях,—говорит Вершинин, —я читал дневник одного министра, писанный в тюрьме. Министр был осужден за панаму. С каким упоением, восторгом упоминает он о птицах, которых видит в тюремном окне и которых не замечал раньше, когда был министром. Теперь, конечно, он выпущен на свободу, но уже по-прежнему не замечает птиц. Также и вы не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней. Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его“.

8.

Рефлексия и пессимизм.

Когда жизнь начинает наносить свои удары человеку, человек те-

ряет детскую непосредственную цельность жизненного восприятия: в этой цельности появляются трещины, человек начинает рефлексировать, размышлять о смысле своего бытия, пытается осознать свое место в мире. „Мне кажется,—говорит Маша, человек должен быть верующим, или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезда на небе... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трин-трава“. Верить и знать, или все трин-трава—такова дилемма Маши: выбор может быть лишь между абсолютным знанием и нигилизмом, и Маша склоняется ко второму, ибо у ней нет веры в будущее. „Память о покойном будет жить в

сердцах наших"—таков обычный мотив панихидных речей. У Маши нет даже этой панихидной надежды.

Забвение—что может быть тягостнее для индивидуальности, как таковой. По мнению Маши, личное бытие не сохранится даже в формах памяти. „Представьте,—говорит Маша о своей покойной матери,—я уже начинаю забывать ее лицо. Так и о нас не будут помнить. Забудут“...

9.

Нуллипсизм Чебутыкина.

Потерпевшему жизненное крушение сознанию кажется, что мир иллюзия, сон, или, во всяком случае, хочется, чтобы так было. „Может быть,—говорит Чебутыкин,—нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет“.

Философский соллипсизм признает все-таки носителя этой иллюзии человека. Все обман, все призрак, но не иллюзия носитель этого призрака—сознание человека. Оно одно есть и все существует для него. Чебутыкин подвергает сомнению и эту реальность. Может быть, я и не человек, а только вот делаю вид, что у меня руки и ноги и голова: может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю“.

Не соллипсизм, а нуллипсизм. Круглый нуль—ничего нет. Нет у Чебутыкина и памяти о прошлом, вспыхивающей иногда яркими огоньками и вселяющей в нас уверенность в бытии настоящего, которое сидит на стержне прошлого. Чебутыкин все забыл, ничего не помнит. Таков крайний песси-

мистический ответ на запросы познающего духа: „Никто ничего не знает“.

И только, как чортово навождение, преследуют иногда призраки, например, видение той женщины, которую лечил Чебутыкин и которая умерла. Может быть, как раз эта чортова игра не дает человеку окончательного убеждения, что все иллюзия, что ничего нет, и вырывает из его груди вопль отчаяния: „О, если бы не существовать“.

Такова крайняя степень пессимизма, исповедуемого чеховскими героями: если у Чебутыкина это до некоторой степени пессимистическое сознание, то у Шарлотты („Вишневый сад“) это не столько сознание, сколько непосредственное жизненное ощущение. Не помнящая родства Шарлотта так выражает свое пессимистическое мироощущение: „у м е-

ня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая. Когда я была маленькой девочкой, то мой отец и мамаша ездили по ярмаркам и давали представления очень хорошие: А я прыгала salto mortale и разные штучки. И когда папаша и мамаша умерли, и меня взяла к себе одна немецкая госпожа и стала меня учить хорошо. Я выросла, потом пошла в гувернантки. Откуда я и кто я—не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... Не знаю... Ничего не знаю... Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет“...

Лет через сто, через двести...

„Мои волосы седеют, я почти старик уже, но знаю мало, ох, как мало. Но все же, мне кажется, самое главное и настоящее я знаю, крепко знаю. И как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас. Мы должны только работать и работать, а счастье—это удел наших далеких потомков“.

Таков оптимистический прогноз, даваемый будущему Вершининым. Оптимизм как его, так и других героев, покоится на вере в прогресс. Этой вере приходится в настоящее время выдерживать сильный штурм со стороны современного философского мышления. Многие предста-

вители современного мышления считают, что идея прогресса должна быть сдана в архив. Автору этих строк приходилось слышать от выдающегося представителя литературной критики М. О. Гершензона, любящего Чехова, нелестный отзыв об этой стороне чеховской философии: „вера в прогресс—философия уездного врача“...

Редко у кого, даже у представителей научного мира, с такой четкостью формулируется идея прогресса, как у Чехова. У Чехова понятие прогресса телеологическое, заключающее в себе представление цели. Прогресс—движение вперед—имеет известный конечный пункт: осуществление счастья человечества в некоторой форме. „Через двести, триста, наконец, тысячу лет—дело, не в сроке—настанет новая счастливая жизнь“,—говорит

Вершинин, и этот мотив—„через сто, двести лет“—с разными вариантами повторяют и другие герои. Задача человека—отказаться сейчас от личного счастья и строить счастье будущего человечества. Этот путь к будущему медленный и длинный, но каждый шаг по нему—есть шаг вперед.

Путь прогресса есть путь постепенного расширения знания, долженствующий в конце-концов привести к преобразованию жизни, причем под знанием Чехов понимает не только знание рациональное, теоретически-созерцательное, но, главным образом, претворяющееся в действие. Человек должен, готовясь к будущему, „видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец“.

Путь постепенного прогрессивного восхождения к будущей жизни рисуется чеховским героям с ариф-

метической простотой. Вершинин говорит сестрам: „вот таких, как вы, в городе только три, а в следующих поколениях будет больше, все больше, и больше, и придет время, когда все изменится по-вашему; жить будут по-вашему, а потом и вы устареете, народятся люди, которые будут лучше вас и т. д.“... Поэтому Вершинин так удивлен замечанием Маши, что они, сестры, знают много лишнего для этого захолустного городка. „Знаете много лишнего! Мне кажется нет и не может быть такого скучного и унылого города, в котором был бы не нужен умный, образованный человек. Допустим, что среди ста тысяч населения этого города, конечно, отстало-

го и грубого, таких, как вы, только три. Само собой разумеется, вам не победить окружающей вас темной массы; в течение вашей жизни, мало-по-малу, вы должны будете уступить и затеряться в сотни тысячной толпе, вас заглушит жизнь, но все-таки вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и т. д., пока, наконец, такие, как вы, не станут большинством." Так повторяет художник мнение ученого, что победитель варвар усвоит культуру побежденного.

11.

Что было, и что есть.

Против идеи прогрессивного совершенствования, в той форме, как

она развивается в пьесах Чехова, могут быть возражения, Чеховым предусматриваемые. Могут быть возражения, что помощью культуры и ее орудий не достигнуть счастья человечества. Известны в этом отношении походы на культуру Руссо, Толстого и др. Кроме того, культурная деятельность человека, говорят, состоит из бесконечной целеполагающей деятельности разума и воли, при чем в процессе достижения частной цели может происходить отклонение от намеченного пути, так как рядом с намеченной целью в процессе достижения могут незаметно появиться другие цели. Таким образом, бесконечная целеполагающая деятельность может быть уподоблена бесцельной утомительнейшей работе черпания воды решетом. Кроме того, в процессе перехода от одной цели к другой, могут быть периоды повто-

рения, когда человечество переживает то, что в свое время было уже пережито. Так, говорят, многие стороны культуры, которые сейчас человечеством переживаются, были в свое время изжиты культурами египетской, эгейской, античной и гипотетической культурой Атлантиды. В крайней форме эта идея вылилась в идею Вечного Возвращения, изложенную Ницше.

По поводу периодического повторения, Чехов, словами Вершинина, говорит, что между тем, что было, и тем, что есть, существует громадная разница, которую не должно затушевывать внешнее сходство. Когда мои девочки стояли у порога в одном белье и улица была красная от огня, был страшный шум, то я подумал, что нечто похожее происходило много лет назад, когда на-

бегал неожиданно враг, грабил, зажигал. Между тем, в сущности какая разница между тем, что есть, и что было. (Вершинин „Три Сестры“).

Можно утверждать, что большую роль в блестящих часто аналогиях прошлого с настоящим играет может-быть бессознательное модернизирование старины, или архаизирование современности, вызываемые увлечением художника стилизацией.

Кроме того, отождествление моментов прошлого с моментами настоящего возможно лишь при механическом представлении о времени, как сложенном из отдельных кусков, в котором отдельные отрезки могут повторяться. У Чехова органическое представление о времени. В настоящем присутствует в подлиннике прошлое, и поэтому

нет повторения, а каждый момент есть новое творчество. Что Чехов придерживается органического представления о времени, показывает взгляд на преступление и ответственность, развиваемый Петей в „Вишневом Саду“.

12.

Настоящее и прошлое.

Прошлое непосредственно присутствует в настоящем и действует в нем; поэтому нельзя просто отмахнуться от него, забыть и начать жизнь сызнова. В этом и заключается неизбежность наказания, которое гораздо страшнее всякой внешней физической боли, причиняемой законодателем человеку, нарушившему норму закона. Внутренняя неизбежность придает возмездно характер античного рока, фатума, вытекающего из прошлого,

созданного человеческой ограниченностью.

„Подумайте Аня,—говорит Петя,—ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владеющие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... О, это ужасно, сад ваш страшен, и когда вечером, или ночью проходишь по саду, то старая кора на деревьях отсвечивает тускло, и, кажется, вишневые деревья видят во сне то, что было сто, двести лет назад, и тяжелые виденья томят их.“

Если прошедшее присутствует в настоящем и действует в нем, если

страшные видения прошлого „глядя на нас с каждого листика и с каждой ветки,“ то возможно ли искупление, не зародит ли эта невозможность вычеркнуть прошлое пессимизма в нас, сознание недостижимости того града, к которому зовет Чехов?

Нет, грехи прошлого есть результат ограниченности, неспособности дифференцировать далее замкнутого узкого круга. Искупление прошлого заключается в творческом созидании теперь, ибо, творчески созидая, человек разрывает этот порочный круг ограниченности, освещает темные полосы знания и деятельности. В этой же творческой деятельности теперь и залог будущего.

„У нас нет определенного отношения к прошлому, говорит—Петя,—мы только философствуем, жалуемся

на тоску, или пьем водку. Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его только можно страданием, только необычным непрерывным трудом.“

Задача человечества—искупить свое прошлое. И не только прошлое, но и настоящее. В отрицательном отношении к настоящему сходятся все философствующие чеховские герои. Формы их быта, их деятельности необычайно далеки не только от идеальных форм, но и от таких, которые с большими оговорками можно было бы назвать достойными человека. Это так даже среди того класса, который претендует на звание интеллигенции: среди него внешне исповедуемая идеология ушла значительно вперед

в сравнении с укоренившимися привычками, темпераментом и т. д. „Называют себя интеллигенцией,—говорит Петя Трофимов,—а прислуге говорят „ты“, с мужиками обращаются, как с животными, учатся плохо, серьезно ничего не читают, ровно ничего не делают, о науках только говорят, в искусстве понимают мало. Все серьезные, у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют, а между тем громадное большинство из нас, 99 из ста, живут, как дикари, чуть что—сейчас зуботычина, брань, едят отвратительно, спят в грязи, в духоте, везде клопы, смрад, сырость, нравственная нечистота...“

Такого же мнения об интеллигенции и Маша: „Между штатскими вообще так много людей грубых, нелюбезных, невоспитанных. Меня волнует, оскорбляет грубость, я страдаю, когда вижу, что человек недостаточно тонок, недостаточно мягок, любезен. Когда мне случается быть среди учителей, товарищей мужа, то я просто страдаю.“

На несоответствие между внешне исповедуемой идеологией и укоренившимися привычками указывает на ряду с Петей Трофимовым, и Вершинин. „Если послушать,—говорит он,—здесь интеллигента, штатского или военного, то с женою он замучился, с именем замучился, с лошадьми замучился... Русскому челове-

ку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко.“

Отрицательное отношение к современности создает особо интересное явление: презрение к этой текущей сейчас жизни и к современным людям, и любовь к далекой будущей жизни и к дальнему человеку: такова ницшеански—Астровская—не любовь к ближнему, а любовь к дальнему.

„Мужики однообразны очень, говорит Астров, неразвиты, грязно живут, а с интеллигенцией трудно ладить. Она утомляет. Все они, наши добрые знакомые, мелко мыслят, мелко чувствуют и не видят дальше своего носа—просто на просто глупы. А те, кото-

рые поумнее и покрупнее заедены анализом, рефлексией“...

В результате, когда Астрова спрашивают о жизни, он говорит: „вообще жизнь люблю, но нашу жизнь, уездную, русскую, обывательскую, терпеть не могу и презираю ее всеми силами моей души... Не люблю людей... Давно уже никого не люблю“.

13.

Нужно работать.

О необходимости труда говорит большинство героев Чехова. Труд в сознании их очищается от присущей ему неприятной принудительной тяжести, отразившейся и на этимологии слова „работа“, от слова „раб“. Труд светел, легок, прия-

тен и с радостью должен быть принят. Труд является орудием искупления прошлого и условием воссоздания будущего счастья человечества. Понятие труда у героев Чехова не расплывчато: „необходимость работать“ — не общая туманная фраза. У героев Чехова имеется и конкретная программа работы, рассчитанная на долгие и долгие годы осуществления. Эта программа может показаться удомительно длинной, скучной и прозаической. Могут быть указания, что усовершенствования внешних культурных форм жизни не нужны: путем душевного усилия можно пройти эти стадии и интуитивно достигнуть состояния блаженства.

Чехов понимает, какая реакционность кроется за такими рассуждениями: так говорить могут люди, либо не знающие действительности, либо сознательно закрывающие

вающие на нее глаза. Чтобы убедиться в этом, достаточно вдуматься в ту программу культурных работ, которую набрасывает Астров, обосновывая ее недостатками русской жизни.

„В общем, говорит Астров о своем уезде, картина постепенного и несомненного вырождения, которому, повидимому, остается еще каких-нибудь 10—15 лет, чтобы стать полным. Вы скажете, что тут культурные влияния, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов (в начале монолога Астров говорит об истреблении лесов в его уезде) пролегли шоссе, железные дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы, — народ стал бы здоровее, богаче, умнее, но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то

же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары... Тут мы имеем дело с вырождением вследствие непосильной борьбы за существование; это вырождение от косности, от невежества, от полнейшего отсутствия самосознания, когда озябший, голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы сберечь своих детей, инстинктивно, бессознательно хватается за все, чем только можно утолить голод, согреться, разрушает все, не думая о завтрашнем дне... разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего“.

14.

Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!

(Петя—„Вишневый сад“).

Философствующие чеховские герои—Астров, Вершинин и другие в

том числе—не умеют мыслить в плоскости социологических понятий. В приведенном монологе Астрова нет и попыток социологического анализа, указания на реальное соотношение социологических сил, классовых группировок и т. п., из усмотрения которых можно было бы сконструировать будущее. Мышление и Астрова, и Вершинина, с их теорией „арифметического“ прогресса (см. гл. 10)—мышление типичное для земцев, с проповедью постепенных малых дел, Но что твердо чеховские герои знали и что чувствовали всем нутром—что быт трещит по всем швам и что не время думать о личном счастье, которое при этих условиях все равно невозможно, а надо переустраивать жизнь работой. Идея революции—вне поля мышления чеховских героев, поклонников теории прогресса. И только некоторые, такие без-

домные, как Петя Трофимов, уже порвавшие с бытом, понимают необходимость революционного разрыва с бытом, чтобы развязать себе руки для борьбы за будущее. „Если у вас есть ключи от хозяйства, говорит Петя Ане, бросьте их в колодец и уходите. Будьте свободны, как ветер“.

Таковы итоги мудрости чеховских пьес: личного счастья нет и не может быть — нужно сознательно отречься от попыток строительства его и создавать условия для будущего счастья. Естественно, что в пьесах Чехова, вращающихся в проблемах личной катастрофы, нет ни персонажей коллектива, ни раздумий о коллективе. За исключением одного, впрочем, места: когда Дорна („Чайка“) спрашивают, почему, именно, ему понравилась Генуя, он говорит — „там превосходная

уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная“.

Сценическое оформление, разжигающее в зрителе по преимуществу индивидуальные чувства, как будет показано во 2-ой части этого этюда, содействует острому восприятию зрителями катастрофического развала личного счастья, переживаемого чеховскими героями.

Вопросы, связанные с постановкой спектакля, являются одними из самых сложных и ответственных. Они касаются не только художественного решения, но и материальных затрат, сроков, организации работы режиссера, художников, музыкантов, актеров. Поэтому постановка спектакля — это всегда трудная и ответственная работа.

ТЕРМИНЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ.

Вопросы, связанные с постановкой спектакля, являются одними из самых сложных и ответственных. Они касаются не только художественного решения, но и материальных затрат, сроков, организации работы режиссера, художников, музыкантов, актеров. Поэтому постановка спектакля — это всегда трудная и ответственная работа.

1.

Музыкальный аккомпанемент.

Кто не испытал эмоциональную власть музыки? Музыка эмоционально настраивает даже в тех случаях, когда жизнь наша спокойно бежит по утоптанной привычной колее, без толчков, без резких поворотов. Сердце сжимается, и щемит сладкая тоска, и думы уносятся от звуков к тому, что сердцу близко, и близкое становится более близким, опасения, если они были, становятся более серьезными. Таково обыкновенное воздействие интимной музыки. В тех же случаях, когда многогранный лик жизни встает перед нами своей грозной и страшной

стороной, усиливается над нами власть музыки, и даже такие примитивные инструменты, как бала-лайка или гармоника, способны тогда углублять эмоциональную сторону нашей психики.

Чехов использовал власть музыки в качестве приема воздействия на зрителя: все пьесы его идут под музыкальный аккомпанемент. Это утверждение не следует понимать буквально, ибо не задачу мелодекламации преследовал Чехов, но лишь стремился создать соответствующий эмоциональный тон. Для этого не нужно, чтобы музыка была сплошной: достаточно, чтобы она звучала лишь по временам, оставляя отзвук, подобно замирающей струне.

Ритмичность прозы, которой говорят чеховские герои, особенно тогда, когда они жалуются, или мечтают о будущем, увеличивает

музыкальное впечатление, ибо в этом случае поет сама речь человека.

„Иванов“ начинается с музыки. При поднятии занавеса слышно, как разучивают дуэт на рояле и виолончели. Этими звуками подчеркивается грустная ситуация героев, с которой зритель с первого же действия знакомится: чахоточная жена, неврастеник муж, в котором остатки любви к жене тщетно цепляются о жалость к умирающей женщине, нелепые люди кругом...

Когда, во 2-м действии, Иванов, забыв даже простой такт по отношению к больному человеку, бежит из дому развлечься, скука и тоска одиночества оставшейся Анны Петровны подчеркиваются отдаленными звуками гармоники“. „Вот кучера и кухарки задают себе бал, а я, я... как брошенная“...

В 4-м действии Анна Петровна уже умерла, в квартире Лебедева

готовятся к свадьбе Иванова с Сашей, праздничное убранство, „в продолжение всего действия по залу ходят гости, одетые по бальному, стоит пианино, на нем скрипки, возле стоит виолончель“. Ни на пианино, ни на виолончели никто не играет, но один вид их оживляет слышанные звуки, углубляя мрачные предчувствия и жалость к погибшей. И когда Шабельский, склонившись на пианино, плачет и говорит: „взглянул сейчас на эту виолончель и... и жидовочку вспомнил... мы с ней дуэты играли... чудная, превосходная женщина“, зритель соучаствует в действии, потому что это и его чувства.

В „Трех сестрах“, в первом акте мечтания сестер о Москве и грезах Тузенбаха с Вершининым о будущем тихо аккомпанируют—Маша свистом, Тузенбах на

рояле и Андрей из другой комнаты на скрипке.

При начале 2-го акта „за сценой чуть слышно играют на гармонике“. В середине акта слова любви Вершинина и Тузенбаха музыкально заключают Федотик и Родэ, которые „показываются в зале, тихо поют, наигрывая на гитаре“.

Растроганный разговором с Вершининым и Ириной, Тузенбах, обращаясь со словами примирения к Соленому, говорит, между прочим: „сегодня мне придется играть на пианино всю ночь, вероятно, играть всякий вздор“. Этими словами Тузенбах обнаруживает перед зрителями эмоциональную перспективу теперешнего переживания, тем самым делая его более легко воспринимаемым и в настоящий момент, ибо настоящее включает в себе и прошлое и потенциально будущее.

В конце акта, когда пошлость в лице Наташи говорит бедным людям свое „нельзя“ и когда, не дождавшись ряженных, гости расходятся, „слышно, как поет нянька“, а тоскующей о Москве Ирине вторит на улице гармоника.

Третий акт проходит на жутком звуковом фоне набата. Вершинин и Маша для выражения всех нюансов своего чувства прибегают не к слову, а к остоу музыки—ритму—окрашенному речитативным звуком.

В последнем акте, когда все собираются уезжать, щемящее чувство расставания усиливается игрой на рояле „Молитвы Девы“, игрой бродячих музыкантов на скрипке и арфе и стихающими (диминуэндо) звуками удаляющегося оркестра.

Интересно отметить, что из действующих лиц большинство играет на чем-нибудь: Редэ на гитаре, Ма-

ша и Тузенбах на рояле, Андрей на скрипке.

Ирина про себя говорит: „Душа моя, как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян“.

В первом действии „Дяди Вани“—на одной из скамей лежит гитара. На этой гитаре, после желчных речей Войницкого, когда разговор неловко прерывается, когда героям нечего и не хочется говорить, играет польку нелепый Вафля, естественно заполняя неловкую паузу. Когда, в конце действия, Елена Андреевна, обрывая неприятные для нее объяснения Войницкого, уходит в дом, Телегин бьет по струнам и опять играет польку.

Второй акт начинается, можно было бы сказать, музыкальным шумом: звуком колотушки сторожа. Пауза нудной перебранки несчастной Елены Андреевны с мужем заполняется стуком и песней сторо-

жа. В конце 2-го действия происходит примирение Елены Андреевны с Соней и, подобно тому, как Тузенбах собирается проиграть всю ночь, Елена Андреевна ищет дополнения и разрешения своему чувству в музыке: „давно уже не играла, говорит она. Буду играть и плакать, плакать, как дура“.

Четвертое действие имеет характерную ремарку о начале: тишина. Если это требование нужно было ввести специально в ремарку, то, думается, оно введено с расчетом на отрицательное воздействие, если можно так выразиться—на музыкальное восприятие отсутствия звука. После шумных событий, в водоворот которых были вовлечены и гости, и постоянно живущие, Соня и Войницкий остаются одни. Одиночество и тишину подчеркивает Вафля тихим перебором струн. И струны, и колотушка сто-

рожа поют панихиду личному счастью и открывают перспективу в лучезарное будущее, „когда все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир.“

В „Чайке“ Треплев вдали (за две комнаты) играет меланхолический вальс, Полина Андреевна раз'ясняет „играет, значит, тоскует.“

В „Вишневом саду“, когда возвратившиеся из Парижа Аня и Любовь Андреевна по-детски радостно рассматривают стены своего дома птицы поют под утро в саду.

В начале 2-го действия Епиходов „играет на гитаре, все сидят за думавшись“. И к звукам гитары примыкают трагические слова не помнящей родства Шарлотты: „У меня нет настоящего паспорта, я не знаю сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая.... А откуда и кто я—не знаю.... Не знаю

Так хочется поговорить, а не с кем. Никого у меня нет“. И дальше всего от Шарлотты те, которые сейчас сидят с ней рядом (Епиходов и Яша) и напевают: „ужасно поют эти люди... фуй, как шакалы“.

Когда Любовь Андреевна вспоминает о своем прошлом бегстве от мужа, путешествии за-границей и т. д., звучит издали частица этого прошлого—еврейский оркестр. „Это наш знаменитый еврейский оркестр,—говорит Гаев прислушивающейся Любове Андреевне. — Помнишь, четыре скрипки, флейта и контрабас.“

После замечательного монолога Пети Трофимова о смерти, о будущем человечества, о ничтожности современной интеллигенции—„все сидят задумавшись. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет (важна, значит, только звуковая окраска) Фирс. Вдруг раздается от-

даленный звук, звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный“. И Фирс сейчас же его объясняет, приводя в параллель другие звуки: „перед несчастьем то же было—и сова кричала, и самовар гудел бесперечь“ Это несчастье—крах детской веры в личное счастье, не эгоистического, но эгоцентрического. Звук лопнувшей струны не страшен Трофимову, исповедующему иной символ веры и зовущему порвать с личными привязанностями: „Если у Вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите. Будьте свободны, как ветер“.

Третье действие, бал, начинается звуками еврейского оркестра, того самого, о котором говорится во втором акте. И звуки его, и танцы не могут заглушить нарастающей тревоги за вишневый сад, судьба которого, может быть, уже реше-

лась. Никто уже собственно не верит в благополучный исход и лишь стараются забыться, не хотят взглянуть правде в лицо.

Возвратившийся с аукциона торжествующий Лопехин, новый владелец вишневого сада, звонит ключами, которые бросила Любовь Андреевна, и кричит „музыка, играй“. И музыка играет, в то время как Любовь Андреевна, опустившись на стул, горько плачет.

После того, как все выходят из гостиной и остается одна горько плачущая Любовь Андреевна, у Чехова имеется ремарка — „тихо играет музыка“. И под тихий аккомпанемент кончается акт мечтаниями Ани о лучшем будущем: „Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце

в вечерний час, и ты улыбнешься, мама“.

Характерен выбор образов, соответствующих тихому аккомпанементу — радость тихая опустится на душу, как солнце в вечерний час. Тихое солнце, в час, когда все затихает.

В последнем действии лишь музыкальные шумы, но не менее выразительные, чем музыка. В минуту расставания с родным пепелищем „слышно, как вдали стучат топором по дереву“: это уже рубят на даче вишневый сад; и удары по дереву воспринимаются как удары по живому организму.

Когда все ушли, то грусть уходит подчеркивается звуком запираемых ключей. „Сцена пуста. Слышно, как на ключ запираются все двери, как потом отъезжают экипажи“. Дальше беззвучный аккомпанемент тишины, на фоне которой

слышен звук топора. „Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно“. И, наконец, „слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду стучат топором по дереву“.

Таким образом, все пьесы Чехова идут под музыкальный аккомпанемент, явно не бросающийся в глаза, но незаметно воздействующий на зрителя. Техника музыкального сопровождения искусна. Обнаруживается мастерство оркестровки. Звуковая колоритность разнообразна: скрипка, рояль, гармоника, гитары, напев голоса и ряд музыкальных шумов. Чехов больше любит пиано, чем форте.

Любимый музыкальный прием Чехова заключается в сведении звука

на нет. диминуэндо, оканчивающееся тишиной.

И характер оркестровки, и звуковая колоритность, и динамика звука — не случайны, они находятся в тесном соответствии с ситуацией душевного действия героев. Эта органическая связь повышает восприятие эмоционального тона, подобно тому, как рупор увеличивает естественную силу голоса.

2.

Проводы и встречи.

В непрерывном и сплошном потоке времени иные моменты имеют для нас особую ценность, когда мы усилием воли цепляемся за настоящее, чтобы окинуть разом душевным взором и прошлое и будущее. Удаление в прошлое и будущее окрашивается эмоционально то радостью, то тревогой, горем. В жизни

зачастую эта попытка окинуть взором обе „полы времени“, как выразился о прошлом и будущем автор „Слова о полку Игореве“, сопряжена со сближениями и удалениями людей в пространстве. Радость при сближении, тревога при расставании — кому не понятны эти чувства? „Проводы и встречи“ — у кого нет в эмоциональном его ящике припрятанного соответствующего опыта? Кто не переживал „сжимания сердца“ при проходах на станции железной дороги, хотя бы мало знакомого человека? При прочих равных условиях, можно сказать, что интенсивность чувства „проводов и встреч“ пропорциональна времени и пространству: большую тревогу испытываем мы тогда, когда близкий или просто знакомый человек уезжает на многие тысячи верст и на неопределенно большое время, чем тогда,

когда он уезжает на дачу и на несколько дней.

„Проводы и встречи“ — этот прием воздействия на эмоциональную психику зрителя — встречается почти во всех пьесах Чехова.

В „Трех сестрах“ Ирина, Ольга и Маша встречаются с Вершининым. Встреча дает толчок к припоминанию. Воспоминания о прошлом связываются с мечтами о будущем, делающими встречу эту еще более радостной — они, сестры, скоро переезжают в Москву „думаем, к осени уже будем там. Наш родной город, мы родились там... на Старой Басманной улице (обе смеются от радости)“.

Прощание с Вершининым тяжело. Как всегда в таких случаях, тяжелый момент затягивается, не хочется разрубить время и пространство, ищется повод, чтобы продлить пребывание с близкими; слова находят с трудом, после паузы, или

говорятся слова обыкновенные, протокольные, пытающиеся прикрыть волнение, но на самом деле лишь подчеркивающие внутреннее трепетание: „Сейчас уходим, Ольга Сергеевна, мне пора“, или „Все имеет свой конец, вот мы и расстаемся“. И Ольга выражает причину охватившей всех грусти вопросом: „увидимся ли когда-нибудь?“ „Должно быть нет“, отвечает Вершинин, и этот разрыв времени и пространства, количественно неопределенный, сжившихся и полюбивших друга друга людей, создает сопереживание зрителя.

Последний акт „Трех сестер“ тем более тяжел, что уезжает не только Вершинин: уезжают и Родэ и Федотик, и доктор Чебутыкин, а завтра предполагают уехать и Ирина с Тузенбахом. Добрая половина действующих лиц уезжает, а один, Тузенбах, уходит навсегда, уби-

тый Соленым. И остаются лишь сестры, для которых эти проводы органически связались с разрушением самой дорогой их мечты: им уже не бывать в Москве.

В „Дяде Ване“ в усадьбу приезжают профессор Серебряков с женой и перевертывают вверх дном весь уклад жизни: никто ничего не делает, спят и едят не во время, за обедом подают разные кабулы и пьют вино—вообще ведут нездоровый образ жизни. Дядя Ваня, сопоставляя идеальный образ профессора, сложившийся у него издали, с живой фигурой Серебрякова, начинает негодовать на глупо проведенную жизнь, подчиненную интересам профессора, который „ровно двадцать лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве“.

На фоне „встреч“ развиваются три романтических эпизода: нудная,

бездарная любовь Войничского к Елене Андреевне, красивая, но тоже бездарная любовь Сони к Астрову, полуфизиологическая вспышка страсти Астрова к Елене Андреевне. Эти неудачные эпизоды и постоянное присутствие ненавистной фигуры Серебрякова сгущают и без того нездоровую атмосферу, разряжающуюся выстрелом Войничского в профессора.

Профессор с женой уезжают. Не их отъезд сам по себе действует на зрителя и героев: но этот отъезд знаменует поворотный пункт в жизни и дяди Вани, и Астрова, и Сони, и Елены Андреевны. Может быть и тогда они не увидятся, и окончательно умрет возможность их счастья. Перед лицом времени смягчается душа Войничского и по отношению к своему врагу профессору: „все будет по-старому“, говорит

дядя Ваня и трижды целуется с Серебряковым.

Как и в других пьесах, Чехов подчеркивает наступившую после отъезда тишину. „Тишина, говорит Астров. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно... Не хочется уезжать отсюда“. Но лошади поданы, звенят бубенчики, и Астров уезжает. И только стук костяшек счет и отрывочные фразы, которыми перебрасываются дядя Ваня с Соней, подчеркивают их одиночество...

Во втором акте „Чайки“ не совершившийся отъезд. После ссоры Треплева из-за пьесы со своей матерью, женщиной ревливой к чужому успеху, Аркадина и Тригорин собираются в город. Романтический эпизод Тригорина и Нины, начало которому положено в 1-м и во 2-м актах, где Тригорин воспринимается Ниной в романтическом ореоле писателя-знаменитости, а

Нина связывается в поэтическом сознании Тригорина с образом Чайки, и где „колдовское озеро“ делает, по словам Дорна, всех нервными, вмещающими много любви, грозит не получить развития. Тригорину, предчувствующему радости молодого непосредственного увлечения, не хочется уезжать. „Меня зовут... должно быть укладываться. А не хочется уезжать“. Как всегда, в последний момент начинают внимательнее всматриваться в окружающее, чтобы лучше запечатлеть его, начинают это окружающее больше ценить. Известно, что во многих случаях и природа и люди больше ценятся и любимы издавека, чем при ежедневном общении. При расставании человек воображением своим уже чувствует себя и далеко. Поэтому Тригорин вслед за словами „не хочется уезжать“ оглядывается на озеро и говорит „ишь

ведь какая благодать. Хорошо“. Нина хочет в прощальный момент связать в сознании Треплева образ места с собой: „Видите на том берегу дом и сад. Это усадьба моей покойной матери. Я там родилась. Я всю жизнь провела около этого озера и знаю на нем каждый островок“. Таким образом, приготовление к отъезду содействует созреванию чувств Тригорина и Нины, находившихся ранее в зародышевом состоянии. Это так понятно зрителю, по опыту знающему обострение чувств в момент расставания. Отъезд подготавливается с середины акта, когда у Аркадиной идет спор с ее управляющим о лошадях, которые должны доставить в город ее и Тригорина. Когда Аркадина сообщает Тригорину, что остается, напряжение разрешается и заменяется ожиданием развития намеченного романического эпизода.

Все третье действие идет под знаком расставания. В ремарке к этому действию, между прочим, говорится: „посреди комнаты стол. Чемоданы и картонки, заметны приготовления к от'езду“.

В момент расставанья, люди, даже не очень близкие, становятся интимно откровенными: и Маша рассказывает Тригорину самое интимное своей души — о безнадежной любви к Треплеву и об необходимости с корнем вырвать эту любовь. Разговор идет за завтраком и Маша наливает водки и себе, что при обычных условиях может быть и не сделала бы. Показателем повышенной эмоциональной возбудимости Маши служит и характерная фраза ее относительно водки: — „не повторить ли?“ И все это связывается с от'ездом: „Вы человек простой, жалко с Вами расставаться“

Затем Нина выражает общее, постоянно действующее в нас, чувство при прощании: „Мы расстаемся и пожалуй более не увидимся“,

Так понятно желание связать память человека, сделавшегося близким, каким-нибудь узелком. Я прошу Вас, говорит Нина Тригорину, принять от меня на память вот этот маленький медальон. Я приказала вырезать Ваши инициалы... а с этой стороны название Вашей книжки: „Дни и ночи“. Иногда вспоминайте обо мне.“

Следующие затем диалоги Аркадиной с Сориным, с Треплевым и Тригориним, подтверждают высказанную мысль о влиянии от'езда на ускорение разрешения отношений. От'езд — это пластырь, помогающий назревать отношениям и затем их разрешающий. При других условиях Сорин вряд ли стал говорить с се-

строй о деньгах, и мы не узнали бы о скупости Аркадиной. Разговор перед отъездом сына с матерью выясняет характер их взаимоотношений. Разговор Тригорина с Аркадиной выясняет и зрителю и, вероятно, самому Тригорину, впервые со всей остротой и ясностью, объем и характер любви его к Нине и власть над ним Аркадиной.

С момента появления Шамраева—последний, заключительный акт отъезда. Пространная и к делу не относящаяся болтливость Шамраева только подчеркивает близость окончательной развязки, особенно одной фразой: „не торопитесь, многоуважаемый, пять минут еще можно“. Как всегда—общая беготня, поиски и суматоха. Горничная приносит Аркадиной шляпу, манто, зонтик, перчатки, все помогают Аркадиной одеваться. Из левой две-

ри выглядывает повар, который немного погодя входит нерешительно. Входит Полина Андреевна, потом Сорин и Медведенко. Предлагают на дорогу сладких слив и обнимаются. Характерно при отъезде появление у Полины Андреевны размышлений о том, что „время наше уходит“. Сорин напоминает о необходимости торопиться, чтобы не опоздать. Пожелания счастливой дороги и трафаретное „письмецом бы осчастливили“. И, наконец, последняя вспышка расставанья: „сперва горничная возвращается, чтобы захватить со стола забытые сливы, затем Тригорин за оставленной тростью“. Последняя встреча при этом с Ниной и первый поцелуй—дают разрешение романическому эпизоду, показывая кульминационный пункт его.

В четвертом акте приезд Тригорина. Встреча при новых условиях

рождает воспоминание о прошлом: особенно сильно это воспоминание, когда Нина декламирует монолог из декадентской пьесы Треплева: „люди, львы, орлы и т. д.“ — прием, подобный повторению лейт-мотива в опере, например, мотива вальса в последнем акте „Фауста“.

В „Вишневом саду“ приезд гостей подготавливается с первых слов пьесы. Вместе с Лопахиным и Дуняшей зритель ожидает Раневских. Лопахин говорит, что он уже опоздал встретить гостей, Дуня прислушивается, не едут ли. Коротенькой фразой, произносимой Лопахиным, у зрителя вызывается представление о железнодорожной суматохе: отвечая на вопрос Дуни, не едут ли, Лопахин, тоже прислушиваясь, говорит: „Нет... Багаж получить, то да се“...

Садовник присылает с Епиходовым букет цветов, чтобы празднич-

но убрать комнату для гостей. У нежной Дуняши от волнения ожидания трясутся руки, и она готова упасть в обморок.

Такова человечески понятная и легко воспринимаемая атмосфера ожидания.

Самый акт приезда разбивается на несколько ступеней: гости входят не сразу — сначала слышен звук приезжающих экипажей, на который выбегает Дуняша и Лопахин, оставляя сцену пустой, затем в соседних комнатах начинается шум; затем через сцену проходит встречавший гостей Фирс; затем шум усиливается, и уже тогда только выходят на сцену Раневские, сопровождаемые целой кучей встречавших их знакомых и прислуги, с вещами, с зонтиками и т. д. Таким образом, здесь искусно использованы все последовательные ступени эмоции ожидания. Последующий

разговор между действующими лицами весьма характерен для встречи: он отрывочен, эмотивен, заключается много восклицаний, беспорядочен — перескакивает от одного предмета к другому, внимание перебегает от прошлого к настоящему и обратно. Фирс плачет от радости. Радость встречи борется с усталостью с дороги и дремотой третьего часа ночи.

Отъезд Раневских и Трофимова выполнен не менее искусно и, можно сказать, музыкально. Авторская ремарка о декорации имеет в виду с самого начала действия вызвать у зрителя эмоцию ожидания отъезда. Сняты занавесы и картины. Сложена в кучу мебель уже чужого дома, чемоданы, дорожные узлы, увязываются ящики, слышны голоса прощающихся мужиков. Пьют шампанское. Как Шамраев в „Чайке“, Лопахин напоминает: „до по-

езда осталось всего 47 минут, значит через 20 минут на станцию ехать. Поторапливайтесь“. Трофимов не находит своих галош (в Чайке“ Тригорин забывает палку). Вспоминают, чтобы чего-нибудь не забыть, в частности, Аня заботится, чтобы Фирса отправили в больницу. Еще раз напоминание, уже Пети, что необходимо ехать. Осматриваются последний раз милые стены, сделавшиеся собственностью другого, запираются на ключ все двери. Последними уходят Любовь Андреевна и Гаев, никак не могущие оторваться от милого лица своего жилища, призываемые голосами за сценой. И наступает тишина.

„Встречи“ и „проводы“ придают музыкальный характер построению чеховских пьес. Служа опорными пунктами развития действия, они тем самым создают своеобразный ритм пьесы. Кроме того, они при-

дают действию своеобразную внутреннюю динамичность: нарастание и ослабевание действия. С приездом связано постепенное нарастание действия, постепенно достигающее кульминационного пункта. Затем действие падает, диминуэндо к отъезду героев, музыкально заканчиваясь тишиной.

Таким образом, не только внешними музыкальными приемами воздействия создается музыкальное впечатление, но и кроме того, музыкальностью самого построения пьесы.

3.

Забывшие.

Если тяжелы вообще проводы, то неизмеримо более тяжелое впечатление производят забывшие, оставленные. Вот почему так невыразимо грустен Фирс.

4.

Домашний сундук.

Есть ковчег, в котором люди спасаются от стремящихся поглотить их волн жизни, где они прикрывают свои головы. Это — интимная атмосфера семейного уюта. Это тот свой ящик, на котором в семье Ростовых (Война и мир) собирались, чтобы поделиться своими радостями и своим горем. Это атмосфера любви, которая связывает людей друг с другом и людей с вещами в неразрывную связь, делает вещи как бы одушевленными, принимающими отпечаток людей; атмосфера любви, в которой всякий член самодостаточен и сохраняет индивидуальное обличье.

Чувство семьи есть в аффективной памяти каждого в большей или меньшей степени; поэтому достаточно Чехову обнаружить несколько

черточек семейного быта — любовное подтрунивание, тревожное опасение, горечь за неудачу, привязанность к своей вещи и т. д. — что-бы зритель насторожился, начал мимировать и почувствовал то, что происходит на сцене, близким и родным себе.

Так особенно чувство семьи вызывается в нас „Тремя Сестрами“. В „Трех Сестрах“ — обломок семьи, когда-то видимо спаянной внутренним единством. В день именин (характерен выбор именно дня именин, имеющих по традиции в семье большое значение) Ирины, которую, как младшую, по привычке считают девочкой, вспоминают детство, когда живы еще были мама и отец, вспоминают также и Москву — и волнуют чудные мысли... Какой любовью проникнуты все в семье к имениннице и как заражает, втягивает в свою орбиту эта любовь

посторонних, даже таких, как нигилист Чебутыкин, который находит для Ирины нежные слова — „Птица моя белая“ — даже таких, как Соленый. Вспоминаются именины в прошлые годы, когда был жив отец, когда „приходили всякий раз по тридцать-сорок офицеров, было шумно“. В семье, повидимому, царило здоровое веселье, любовная ирония друг над другом и посторонними. Воспоминания оживляют аромат семьи. Игра Андрея на скрипке за сценой обращает внимание к нему. Как горды сестры своим братом, как наперерыв торопятся расписать перед Вершининым его качества: он будет несомненно ученым; он играет на скрипке; это он сделал рамочку для портрета и подарил сегодня Ирине; рамочку под пианино тоже сделал он, словом, как говорит Ольга: „он у нас и ученый, и на скрипке играет, и выпи-

ливают разные штуки, мастер на все руки“. Сестры вскрывают маленький секрет влюбленности Андрея, и когда Андрей, сконфуженный, хочет уйти, сколько любви чувствуется в „поддразнивающих восклицаниях их: я хочу тебя назвать „влюбленный скрипач“ — говорит Маша, или „влюбленный профессор“ подхватывает Маша, „он влюблен, браво, браво, бис, Андрюша влюблен“ — аплодируют Ольга и Ирина.

В дальнейшем, подарок Чебутыным самовара, корзина цветов, принесенная Федотиком и Родэ, ими же принесенные карандашники и волчок, именинный завтрак, к которому собираются все родственники, подтрунивание за завтраком над Андреем и Наташей — все это окончательно втягивает в аффективный строй семьи.

Тем больше огорчения испытывает зритель, видя развал семьи,

когда Наташа вносит разлад в отношения Андрея к сестрам и все близкие угрожают расползтись в разные стороны.

В „Дяде Ване“ замечательно настраивает на интимно-семейный лад сцена ночной закуски у буфета Сони и Астрова. В тревожные дни, когда в семье кто-нибудь болен — здесь болен отец Сони — Серебряков; или по каким-нибудь иным причинам приходится ночью бодрствовать и находиться в напряженном состоянии, пред'являет иногда свои требования, вопреки всем неприятностям, голод. И это закусывание — именно у буфета — настраивает на интимный лад откровенности не только зрителя, но и самое Соню, которая при других обстоятельствах, может быть, не сказала бы Астрову того, что она говорит ему здесь.

В „Вишневом Саду“ показана та связь, которая устанавливается в

семье между человеком и вещью. Любовь Андреевна по приезде в усадьбу со слезами радости смотрит на детскую комнату, в которой она спала, когда была маленькая; она нежно глядит на свою комнату, на свои окна; она целует свой шкаф и столик. Книжный шкаф, культурный свидетель стольких поколений, живет в сознании Гаева, и он произносит в честь шкапа, юбилейная речь.

Со всем этим уютом вещей так контрастирует то, что рассказывает Аня о жизни своей матери в Париже: „приезжаем в Париж, там холодно, снег, по-французски говорю я ужасно. Мама живет на 5-м этаже, прихожу к ней, у ней какие-то французы, дамы, старый патер с книжкой, и накурено, не уютно. Мне вдруг стало жаль маму, так жаль, обняла ее голову, сжала руками и не могу выпустить“.

Но особой любовью связаны герои с вишневым садом. Правда, как говорит Петя, если, вспомнить, что владели этим садом крепостники, господа живых душ, то „сад кажется страшным, и когда вечером или ночью проходишь по саду, то старая кора отсвечивает тускло и, кажется, вишневые деревья видят во сне то, что было сто, двести лет тому назад, и тяжелые видения томят их“. Но если и так, то все же кровная связь с родом, родовой семьей, овеществляется в вишневом саду; он подобен неугасимому светильнику, возжигаемому в честь пэнатов; на нем осели горе и радости ряда поколений, которые непосредственно, кровно ожили теперь в лице Любви Андреевны и Гаева. Поэтому Любви Андреевне и Гаеву кажется так нелепым, что их вишневый сад, самое замечательное явление в губернии, про который даже

упоминается в энциклопедическом словаре, будет вырубаться, а земля десятинами будет отдаваться в аренду дачникам, подобно тому, как если бы кто-нибудь кощунственно превратил священный факел в прибор для закуривания папирос.

Интересно, между прочим, что герои пьес Чехова любят употреблять ключ — орудие пространственного ограждения семьи хозяйства — в символическом или полу-символическом значении.

Когда Андрей („Три Сестры“) постепенно затягивается обывательским болотом, когда ясно, что пропали мечты о профессуре, когда ясно крушение семейного счастья — правда, последний, но все-таки Андрей уже видит подлинный образ своей жены — он приходит к сестрам и просит ключ от шкапа: „я затерял свой. У тебя есть такой маленький ключик“, говорит он Ольге.

В той же пьесе Ирина сравнивает свою душу с роялем, который заперт и ключ потерян. „В моей жизни,—говорит Тузенбах,—нет ничего такого страшного, что могло бы испугать меня, и только этот потерянный ключ терзает мою душу, не дает мне спать“.

В „Вишневом саду“, когда Лопахин объявляет, что имение продаю и что владельцем его является он, Лопахин, Варя снимает с пояса ключи и бросает их на пол. Торжествующий Лопахин поднимает ключи и, звеня ими, говорить: „Бросила ключи, хочет показать, что она больше не хозяйка здесь“.

Там же Трофимов, призывая Аню порвать со старыми формами жизни, говорит ей: „Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите. Будьте свободны, как ветер“.

5.

Контраст трагического с комическим.

В пьесах Чехова много трагического, но оно не излагается в формах трагедии: у него трагическое, фатум, смешивается, сочетается со случайным, нелепым и потому смешным. В этом отношении Чехова можно сблизить с Шекспиром, у которого также элементы трагические сочетаются с комическим, хотябы, например, в „Гамлете“. Это сочетание делает действие интимно близким зрителю, жизнь которого переткана такими же разнообразными сплетениями трагического с комическим. Нелепое в момент трагического заставляет смеяться, но... смехом сквозь слезы (конечно, не в смысле чисто гоголевской интуиции, имеющей совершенно специфическую сложность), смехом, эмоционально углубляющим восприятие,

как вообще подчеркивается всякое воспитание по контрасту.

Приведем несколько примеров.

В 4-м действии „Иванова“, когда на могиле Саши готовится свадьба, свадебный пир, важно прохаживающаяся, нелепо разодетая Бабакина производит гротескное впечатление. Когда там же волнуется доктор Львов, готовый предпринять что-нибудь необыкновенное, чтобы сорвать маску с Иванова, чтобы полетел бы он из седьмого неба вниз головой в яму, к нему пристаёт Косых со своей „idée fixe“: „вчера объявил малый шлем в трефах, а взял большой. Только опять этот Баранов всю музыку испортил. Играем. Я говорю без козырей . . . Он пас. Два трефы. Он пас. Я две бубны... три трефы“ и т. д., так что Львов вынужден заметить, что он в карты не играет и не может разделить карточного азарта... Когда

затем, занятый неотступной думой, он, волнуясь, спрашивает у Косых: „слушайте, скажите мне искренно, какого вы мнения об Иванове“, тот опять возвращается к своему— „ничего не стоит... Играет как сапожник. В прошлом году, в посту, был такой случай, садимся мы играть: я, граф, Боркин и он. Я сдаю...“ . и т. д.

В „Трех сестрах“ опускающийся Андрей вскрывает трагическую разницу между тем, что могло быть, и что есть. «Милый дед, говорит он Ферапонту, как страшно меняется, как обманывает жизнь. Сегодня от скуки, от нечего делать, я взял в руки вот эту книгу—старые университетские лекции и мне стало смешно... Боже мой, я секретарь земской управы, той управы, где председательствует Протопопов, я секретарь, и самое большее, на что я могу надеяться, это быть членом земской управы. Мне быть

членом здешней управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля“.

Об этой трагедии Андрею не с кем говорить: жена не понимает, сестер он боится—засмеют. „Я не пью, трактиров не люблю, но с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова или в Большом Московском“.

Звуки слова Москва доходят до сознания полуглухого Ферапонта и вызывают в нем свою цепь мышления: «А в Москве, в управе давеча рассказывал подрядчик, какие-то купцы ели блины; один, который с'ел сорок блинов, будто помер. Не то сорок, не то пятьдесят. Не помню».

И когда Андрей говорит, что «в Москве, в громадной зале ресторана никого не знаешь и тебя

никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... чужой и одинокий», Ферапонт своим параллельным током рассуждений подчеркивает это одиночество: «и тот же подрядчик сказывал—может и врет—будто поперек всей Москвы канат протянут».

В «Чайке», после провала театральной попытки Треплева, когда все испытывают чувство неловкости и некоторой боли за начинающего поэта, Шамраев, видимо исключительно в силу внешней ассоциации со словом «театр», ни к селу, ни к городу рассказывает анекдот об знаменитом Сильве и синодальном певчем: «Помню, в Москве в оперном театре, однажды знаменитый Сильва взял нижнее до. А в это время, как нарочно, сидел в галлее бас из наших синодальных пев-

чих, и вдруг, можете себе представить наше крайнее изумление, мы слышим с галлерей: «браво, Сильва», целой октавой ниже... вот этак (низким басом) браво Сильва... Театр так и замер».

Тот же Шамраев, в судорожной суматохе отъезда, когда хлопчут около чемоданов, приносят одежду и помогают одеваться, опять возвращается к своему коньку, рассказывает полуанекдот о трагике Измайлове, который вместо „мы попали в западню“, говорил «мы попали в запендю». «Так Вы же, Ирина Николаевна, сделайте милость, не забудьте навести справочку, где теперь Суздальцев. Жив ли он?.. Здоров ли? Вместе пивали когда-то. В «Ограбленной почте» играл неподражаемо,.. С ним тогда, помню, в Елисаветграде служил тогда трагик Измаилов, тоже личность замечательная. Не торопитесь, ува-

жаемый, пять минут еще можно. Раз в одной мелодраме они играли заговорщиков, и когда их вдруг накрыли, то надо было сказать: «мы попали в западню», а Измаилов—мы попали в запендю... (хочет)».

В „Дяде Ване“, когда для большинства уже поблек ореол личности профессора, когда уже ясна его псевдоученость, когда присутствие профессора, сделавшее жизнь окружающих безалаберной, наэлектризовало атмосферу, когда вызывает негодование бесцеремонный проект профессора продать не принадлежащее ему имение, когда в подсознании Войницкого уже назревает покушение, нелепый Вафля как раз тогда говорит о своем благоговении перед наукой: „я, Ваше превосходительство, питаю к науке не только благоговение, но и родственные чувства. Брата моего Гри-

гория Ильича, жены брат, может изволите знать, Константин Трофимович Лакедемонов, был магистром...“

В „Вишневом саду“ особенно много нелепо-комических персонажей и комических моментов, вкрапленных в действие: Епиходов, Гриша, Фирс, Семенов-Пищик.

Во время обсуждения возмущенными Гаевым и Любовью Андреевной проекта Лопухина вырубить вишневый сад и сдать усадьбу в аренду дачникам, Фирс, весь принадлежащий старине, и глухой, подобно Ферапонту, и физиологически и психологически к новому, вспоминает, как „в прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили и..., бывало, сушеную вишню возами отправляли в Москву, и в Харьков. Денег было... И сушеная вишня тогда была

мягкая, сочная, сладкая, душистая. Способ тогда знали..." Теперь, по мнению Фирса, этот способ „забыли. Никто не помнит“.

Создает комические моменты и полнокровный Пищик, с лошадиною фамилиею, засыпающий на ходу и мгновенно просыпающийся, проглатывающий разом все пилюли Любоби Андреевны, с'едающий по полведра огурцов, занимающий у всех деньги и рассуждающий о Ницше: „философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно“.

В момент, когда все испытывают волнение прощания, неожиданно приходит запыхавшийся Пищик и рассказывает о каких-то англичанах, которые нашли на его земле какую-то глину и дают ему деньги, благодаря чему он может рас-

платиться с долгами. И, кроме того: „сейчас один молодой человек рассказывал в вагоне, будто какой-то... великий философ советует прыгать с крыши... „Прыгай“ говорит, и в этом вся задача“. Заметив приготовления к от'езду и моментально поняв всю ситуацию, Пищик говорит сквозь слезы: „Ничего... величайшего ума люди... эти англичане... Ничего... Будьте счастливы. Бог поможет вам... Ничего... всему на этом свете бывает конец... (целует руку Любоби Андреевне). А дойдет до вас слух, что мне конец пришел, вспомните вот эту самую... лошадь... и скажите: „был на свете такой-сякой... Семенов-Пищик.... царство ему небесное. Замечательная погода... Да“.

Жуткое впечатление производит эпизодическая фигура прохожего на фоне звука лопнувшей струны:

„Погода прелестная... (декламирует). Брат мой, страдающий брат... Выдь на Волгу, чей стон... (Варе) Мадемуазель, позвольте голодному россиянину копеек тридцать“. В этом эпизоде разрешается эмоция страшного предчувствия, созданного звуком лопнувшей струны, звуком, истолкованным Фирсом как предвестие несчастья: „перед несчастьем то же было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь“.

Здесь взяты наиболее гротескные сочетания комического с трагическим: вообще ими перетканы пьесы Чехова. Было указано, что подобные сочетания встречаются и у основателя новой драмы—Шекспира. Но следует отметить и различие: у Шекспира сочетаются комические сцены с трагическими, у Чехова—комическое и трагическое—внутри одной сцены. И так как это комическое не является слу-

чайным, но органически связанным с общим ходом, необходимым в общем контексте, то комическое не нарушает ритма и единства действия.

6—7.

Воздействие на низшие стороны психики.

В „Чайке“, во время монолога Нины Заречной из пьесы Треплева, в том месте, где говорится о приближении дьявола, чувствуется запах серы. Аркадина смеется этому эффекту. Интересно, однако, что сам Чехов пользуется приемами воздействия на низшие стороны эмотивной психологии зрителя, в частности на вкусовые.

Ниже будут разобраны приемы воздействия на вкусовые ощущения зрителя. Говорят, Ант. Павл. был знатоком вкусовых ощущений не менее Гончарова: это ему приписывают авторство экзотической закуски водки супом.

Это воздействие на вкусовые ощущения зрителя разбросано во всех пьесах, в разных местах. Но особенно сильно оно в 3-ем действии „Иванова“, где имеется целая гамма вкусовых ощущений. Цитировать сейчас, в наше голодное время, *) эту симфонию из соленых огурчиков, паюсной икры с зеленым лучком и лимончиком, пискарей, обжаренных в сухариках и т. д. не представляется совершенно возможным.

В 3-ем акте „Иванова“ горничная разносит на подносе лакомства, затем Лебедев пьет водку, Зинаида Саввишна предлагает всем крыжовенного варенья, гости пеняют на скупую хозяйку за то, что она не предлагает им закусить. В 3-ем действии пьют и закусывают: „Се-ледка, всем закускам закуска“, го-

*) Писано в 1919 году.

ворит Лебедев. „Ну, нет, откликается Шабельский, огурец лучше. Ученые от сотворения мира думают и ничего умнее соленого огурца не выдумают. Петр, поди-ка еще принеси огурцов, да вели зажарить на кухне четыре пирожка с луком. Чтобы горячие были“. Расчувствовавшиеся собеседники смакуют целую гамму, симфонию вкусов. „Водку тоже хорошо икрой закусывать,—говорит Лебедев.—Только как. С умом надо... Взять икры паюсной четверку, две луковочки зеленого лучку, прованского масла, смешать все это и, знаешь... поверх всего лимончиком... Смерть. От одного аромата угоришь.“ Ему вторит Бркин: „После водки хорошо тоже закусывать жареным пискарем. Только их надо уметь жарить. Нужно почистить, потом обвалять в толченых сухарях и жарить до-суха, чтобы на зубах хрустели...

хру... хру... хру. Заключает Шабельский: „Вчера у Бабакиной была хорошая закуска—белые грибы... Только как-то особенно приготовлены. Знаешь, с луком, с лавровым листом, со всякими специями. Как откроешь кастрюлю, а из нее пар, запах... просто восторг“.

. В „Трех сестрах“ в 1-м действии накрывают стол для завтрака. В конце акта—завтракают, едят именинный пирог. Кулыгин и Вершинин чокаются; из столовой слышен голос Вершинина: „я выпью вот этой темной водки“ и Маши, стучащей вилкой по тарелке—„выпью рюмочку винца“. Вершинин, между прочим, замечает—„А наливка вкусная. На чем это настоено“. Во 2-м действии подают самовар и пьют чай; Соленый с'едает все конфеты, Тузенбах пьет коньяк из графинчика и Чебутыкин рассказывает Ирине о настоящем кавказ-

ском угощении: суп с луком, а на жаркое—чехартма, мясное.

В „Дяде Ване“ в 1-м действии стол сервирован для чая, все пьют чай, который уже остыл. Астров пьет перед от'ездом водку, рюмку которой на подносе приносит ему работник. Во 2-м действии, ночью, Астров и Соня закусывают у буфета, а затем Соня и Елена Андреевна пьют на брудершафт. В четвертом акте мечтают о лапше, которую из-за приезда профессора давно не готовили.

Во 2-м действии „Чайки“ Дорн и Сорин рассуждают о действии вина и табака на человека, которые, по мнению Дорна, обезличивают человека. „Вы сыты и равнодушны,—возражает Сорин,—и потому имеете склонность к философии, я же хочу жить и потому пью за обедом херес и курю сигары“. Маша уходит завтракать, а доктор

говорит ей вслед: „Пойдем и мы перед завтраком две рюмочки пропустим“.

В 3-м действии Тригорин завтракает и выпивает с Машей. Полина Андреевна снабжает Аркадину на дорогу корзиной очень сладких слив. В последнем акте, после игры в домино, все отправляются ужинать в соседнюю комнату.

В 1-м действии „Вишневого Сада“ уставшая с дороги Раневская пьет кофе, который Дуняша тут же варит. Раневская привыкла к кофе, пьет его днем и ночью. В 3-м действии Гаев приносит анчоусы, керченские селедки. В 4-м действии пьют шампанское.

8.

Другие термины.

Можно было бы подробно остановиться на анализе и иных приемов сценического воздействия, имею-

щихся в пьесах Чехова. Таковы „страшные воспоминания“—например, воспоминания Астрова и Чебутыкина о неудачном лечении пациента со смертным исходом; „возмущение бесцеремонностью“, например, Войницкого (Дядя Ваня) и Наташи (Три сестры), делающих попытку продать не принадлежащее им имущество; эстетическое чувство любования растением и птицей (Вишневый сад; культ растения у Астрова; необходимость, по мнению Тузенбаха, красивой жизни около красивых деревьев; чайка—Нина, птица белая—Ирина, образ летящих птиц в сознании Маши и т. д.); суеверный страх, предчувствия и т. д. Все это имеется в аффективном ящике почти каждого зрителя.

9.

Финальные монологии.

Чехов почти всегда отпускает зрителя из театра щемяще-взволно-

ванным, но с бодрым чувством, может быть, подобным тому, которое испытывал Тургенев, глядя на прыгающего воробья: „мы еще повоюем, чорт возьми“. По сюжету же все пьесы кончаются крахом героев, и бодрость зрителя достигается указанием на будущее. И гимн этому будущему примиряет зрителя с земными катастрофами, выполняя, вместе с тем, роль своеобразного катарсиса.

„Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить,—говорит Ольга своим сестрам, когда все уже уехали.—О, боже мой, пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить. Музыка играет так весело, так радостно и, кажется, еще не-

много, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем“...

„Мы отдохнем,—говорит дядя Ваня Соне.—Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежной, согласной. Я верую, верую“...

В „Вишневом саду“ Аня мечтает о будущем: „ты, мама, вернешься скоро, скоро, не правда ли? Я подготовлюсь, выдержу экзамен в гимназии и потом буду работать, тебе помогать. Мы мама, будем вместе читать разные книги. Не правда ли? Мы будем читать и в осенние вечера прочтем много книг; и перед нами откроется новый, чудесный мир“.

Современная нам эпоха и чеховские пьесы не резонируют друг другу. Еще многие—по инерции отчасти, отчасти увлекаемые действительно необычайным мастерством Станиславского, ходят смотреть пьесы Чехова, но уже все меньше и меньше видно заплаканных лиц при окончании спектакля. Сила впечатления на зрителя обуславливается не только формой и содержанием пьесы, но и тем, в какой степени соответствует содержание пьесы тем социальным условиям, в которых живет зритель. Только понимание этого позволит понять, как мы мыслим взаимоотношение мудрости чеховских пьес и терминов сценического оформления. Чеховские пьесы относятся, главным

образом, к самому концу прошлого столетия, когда буржуазия и, в первую очередь, мелко-буржуазная интеллигенция, более чуткая, чем другие, почувствовала начало конца быта, почувствовала, что быт раскачивается и появляются трещины в нем, там и здесь. Заметив это, одни растерялись и впали в пессимизм, другие стали звать к переустройству жизни, к созданию жизни на иных началах.

Теперь обратимся к тому, что было сказано нами о мудрости чеховских пьес и о терминах сценического оформления в этой книге: понимание социального окружения зрителя поможет нам понять взаимоотношение между мудростью и сценическим воплощением. В самом деле, о чем говорит мудрость чеховских пьес? Личного счастья нет и не может быть; откажись сознательно от зыбкой

постройки личного счастья и работай над созданием будущего. Так можно резюмировать рассуждения героев Чехова, потерпевших жизненное крушение. С другой стороны, чего же добивается Чехов приемами сценического оформления? Все приемы—и „музыкального аккомпанемента“, и „проводов и встреч“, и „домашнего сундука“ и „контрастов“ и др.—ярко разжигают в зрителе пламя личного чувства, дразнят личность.

Всякое расставание тяжело, особенно расставание с тем, что было нам близко и дорого. Буржуазный зритель не отвлеченно только, не одним только разумом, но всем существом своим, разожженный сценическими приемами, чувствовал, что его быт уходит и потому выходил из театра

с заплаканными глазами. Теперь, даже и прежний зритель на пьесы Чехова реагирует совсем по-иному: кому даже и дорог и близок был старый быт, тот уже успел его оплакать и постепенно привыкает к новым условиям жизни. Для завлечения нового зрителя драматург должен готовить новые сети: это мы видим уже отчасти и по современному драматическому репертуару, и по современной театральной технике.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	<i>Стр.</i>
Предисловие	3
Мотивы мудрости Чеховских пьес.	
Эгоцентризм восприятия, жажда личного счастья	7
Детскость чеховских героев	9
В Москву! Все делается не по-нашему	10
Неудачная любовь	15
Человек, который хотел...	22
Нельзя...	25
Счастья нет и не бывает. Мы только желаем его	27
Рефлексия и пессимизм	28
Нуллипсизм Чебутыкина	30
Лет через сто, через двести	34
Что было и что есть	38
Настоящее и прошлое	42
Нужно работать	49
Человечество идет к высшей правде	52
Термины сценического оформления.	
Музыкальный аккомпанемент	59
Проводы и встречи	73
Забывшие	90
Домашний сундук	91
Контраст трагического с комическим	100
Воздействие на низшие стороны психики	111
Другие термины	111
Финальные монологи	116
Заключение	120

